

герою не суждено дойти «до дна», как его русскому прототипу. Сам Сёдерберг даже заметил шутя, что в конце романа к Гласу «начинает возвращаться аппетит» [Брауде 1971: 8]. В русском сюжете истина обретена «экстремально», жестокой ценой преступления. В конце более гармоничной шведской версии отказ от глубинного поиска истины выражен такими размышлениями героя: *«И всё чаще закрадывается мне в голову сомнение: а надо ли вообще понимать жизнь. Может, это всеобщее помешательство... эта погоня за истиной – ложный путь...»*.

В качестве резюме позволим себе констатировать: за очень русским писателем Достоевским – экстремальные прозрения человеческого духа, а за скандинавской установкой *lagom* – мудрость и красота «уравновешенного» бытия.

Список использованной литературы

Брауде Л. Романы Я. Сёдерберга / Сёдерберг Я. Доктор Глас. Серьезная игра. М., 1971.

Мухина Н. М. Скандинавская литература в эстетико-философском контексте учебного курса «Истории зарубежной литературы рубежа 19–20 вв.» / Зарубежная литература в вузе: инновации, методика, проблемы преподавания и изучения. Екатеринбург. 2008.

URL:http://fictionbook.ru/author/ada_baskina/zolotaya_seredina_kak_jivut_sovremenniye_shvediy/read_online.html?page=1

URL: http://petrsu.karelia.ru/ScienceActivity/confer/1997/scandi/8_a.htm.

URL:http://www.portalslovo.ru/philology/37145.php?ELEMENT_ID=37145&SHOWALL_2=1

Поршнева А.С.

О КИНОВЕРСИИ РОМАНА Э.М. РЕМАРКА «ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА» (РЕЖИССЕР Л. МАЙЛСТОУН, 1948)

«Триумфальная арка» – не первая экранизация произведений Э.М. Ремарка, осуществленная режиссером Льюисом Майлстоуном. В 1930 году выходит его фильм «На Западном фронте без перемен», появление которого в Германии сопровождается крупным скандалом: штурмовики под руководством Й. Геббельса срывают показы фильма, вследствие чего он оказывается под запретом [Schütz 1986: 189].

Фильм «Триумфальная арка» (где Л. Майлстоун был и режиссером, и одним из авторов сценария) вышел в 1948 году, спустя 2 года после появления одноименного романа Э. М. Ремарка. Сравнение фильма с его первоисточником позволяет сделать некоторые наблюдения над режиссерской стратегией, которая, с нашей точки зрения, включает в себя несколько важных направлений.

1. **Сюжетные трансформации.** Из всего многообразия сюжетных линий романа «Триумфальная арка» Л. Майлстоун отбирает для своей экранизации только две: историю отношений Равика с Жоан Маду и историю мести Равика Хааке.

Не попадает в фильм линия взаимоотношений Равика с именитым врачом Андре Дюраном, которая в романе несет большую символическую нагрузку; полностью исключены из сценария публичный дом «Осирис» и его распорядительница Роланд. Линия, связанная с американкой Кейт Хегштрем, пациенткой Равика, редуцирована до одной встречи героев в «Шехерезаде»: ни болезнь Кейт, ни связанное с этим символическое отождествление бесплодия и смерти не вошли в экранизацию романа. Вероятно, такая редукция сюжетной полифонии романа до двух базовых линий стала результатом ограничений во времени, которые в жанре экранизации практически неизбежны.

Как известно, роман «Триумфальная арка» лишен предисловий, экспозиции и иных «вводных» компонентов. Роман начинается с одного из самых напряженных моментов сюжета – с неудавшегося самоубийства Жоан, и открывается он словами «Женщина шла наискосок прямо на Равика» [Remarque 2000: 3]. Фильм же, напротив, начинается с того, что закадровый голос вводит зрителя в исторический контекст: «Зимой 1938 года до начала Второй мировой войны оставался один год. Париж все еще оставался островком света во мраке Европы. И повсюду можно было увидеть новых граждан Европы – беженцев. На улицах политические беженцы ходили бок о бок с теми, кто пытался убежать от жизни, и никого не волновало, есть ли будущее у этих людей. Закончилась целая эпоха в истории, и наступили трудные времена». Этот ход – даже несмотря на то, что он представляет собой искажение романной композиции – следует расценить как удачный, поскольку он в концентрированном виде выдает те указания на «фоновую» историческую ситуацию, которые читателю романа приходится «собирать» по частям. «Сжатие» маркеров исторического контекста до краткой справки, размещенной в начале фильма, обусловлено различной спецификой восприятия художественного текста и его экранизации. Зритель, в отличие от читателя, поставлен в условия ограниченного времени, вследствие чего предпринятый режиссером ход представляется вполне обоснованным.

Следующим важным изменением, которое осуществляет Л. Майлстоун, становится помещение в начало фильма эпизода случайной встречи Равика и Хааке. Эпизод включает в себя следующие компоненты: Равик, сидя в кафе и читая газету, замечает Хааке, стоящего с внешней стороны окна. За этим следует ретроспективный эпизод допросов Равика в гестапо, где одни и те же несколько реплик повторяются в каждой сцене допроса (причем сцены как бы «наплывают» друг на друга): «Каким образом вашим друзьям удалось бежать? Отвечайте!» – «Я ничего об этом не знаю». – “Полагаю, Сибилла знает”. – “Она не имеет к этому никакого отношения”. – “Мы это проверим”. – “Я не посвящал ее в свои дела”. – “Сибилла знает”. – “Для меня это была девушка на одну ночь”. – “Она заговорит. Кто помог бежать из страны вашим друзьям?”...» (и т.д.). При этом данный ретроспективный эпизод очень удачно и эффектно сопрягается с основным временем действия фильма: завершается он тем, что Хааке наносит Равику удар, а в следующем кадре Равик, сидя в парижском кафе, притрагивается к шраму, оставшемуся от этого удара.

Такое безусловно удачное включение сюжетной линии Хааке и Сибиллы в событийный ряд фильма находит, однако, логического завершения в финале. Водной

из последних сцен фильма Равик убивает Хааке, но этот поступок никак не комментируется ни самим героем, ни другими персонажами. Однако в данном случае важность комментария трудно переоценить. В тексте романа значение убийства Хааке раскрывается, во-первых, в воображаемом диалоге между Равиком и Хааке, в котором Равик объясняет мотивы убийства и проклинает своего врага; во-вторых, в большом количестве символов, связанных с семантикой жертвоприношения, искупления и очищения. Свое прошлое Равик объявляет «погашенным» [Remarque 2000: 436], убийство Хааке освобождает его от травмы смерти Сибиллы и подводит черту под определенным периодом его жизни, который локализован между побегом из немецкого концлагеря, известием о начале войны и отправкой во французский лагерь для интернированных¹. Однако в финале киноверсии этот смысловой комплекс жертвоприношения и освобождения от травматичного опыта прошлого никак не находит своего отражения, хотя художественные ресурсы вполне позволяли выразить эти смыслы: можно было бы, например, включить в эпизод прощания Равика и Морозова реплику о том, что воспоминание о Сибилле наконец-то оставило героя. Но создатели фильма отказываются снабжать поступок Равика финальным комментарием, и в итоге смысловой потенциал удачного режиссерского решения (сделать «рамку» в виде первой встречи с Хааке и его убийства) оказывается в полной мере не реализован.

2. Символическая редукция. В результате «сжатия» романа «Триумфальная арка» при переводе его в киноверсию символическая составляющая художественной реальности потеряла заметно больше, чем сюжетная. Самыми заметными потерями в этом измерении художественной реальности произведения являются следующие:

- Отказ от моделирования в экранизации сюжетных линий, связанных с Кейт Хегштрем и Андре Дюраном, приводит к утрате символической параллели между парижским пространством и больной/бесплодной женщиной.

- В фильме отсутствует эпизод визита Равика в Лувр, в результате чего в нем не реализуется смысловой комплекс, связанный с Никой Самофракийской как «богиней эмигрантов». Поэтому образ эмиграции базируется в фильме почти исключительно на историческом контексте, его присутствующее в романе символическое измерение в фильме не отражено.

- Полностью отсутствует «огненная» метафорика человеческой жизни, вследствие чего огонь на могиле Неизвестного Солдата под сводами Триумфальной арки – первый кадр фильма – оказывается единичным образом без «продолжения». В данном случае отказ от включения в речь героев часто встречающихся у Ремарка метафор типа «искра жизни» и «пламя жизни» выглядит досадным упущением, поскольку образ огня, вынесенный в начало фильма, находится в «сильной позиции» и требует соответствующего образного ряда.

- Отсутствует эсхатологическая образность – образы «умирающего мира», «сумерек богов» и иные древние и новые эсхатологические символы.

¹ О смысловом потенциале убийства Хааке см.: Поршнева А.С. Убийство Хааке: к вопросу об эволюции героя в романе Э.М. Ремарка «Триумфальная арка» // Литература в контексте современности: Сборник материалов IV Международной научно-методической конференции (Челябинск, 12-13 мая 2009 г.) / Отв. ред. Т.Н. Маркова. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2009. С. 379.

3. Упрощение и экспликация. Даже с учетом потери ряда символических смыслов режиссеру Л. Майлстоуну удастся выдержать один из центральных образов романа – образ Парижа – в той же тональности, какую он имел в романе. Для того чтобы донести до зрителя представление о Париже как о городе темном, холодном, опасном и враждебном человеку, в парижских эпизодах фильма используется большая концентрация темных тонов, к чему располагают ресурсы черно-белого кино¹. В очень многих парижских сценах идет дождь – эту деталь тоже следует признать корректной и удачной. Как писал критик М. Харитонов, «когда вспоминаешь книги Ремарка, кажется, что там почти все время идет дождь, преобладает осенний, вечерний колорит, а вместо солнца светят фонари» [Харитонов 1982: 6]. При этом следует отметить, что в романе Ремарка для создания образа Парижа используются не только образы темноты и дождя, но и более тонкие и не прямые ходы – такие, как иррациональный страх Жоан Маду перед городом [Remarque 2000: 25], ее ощущение беспокойства как свойства городского пространства² или авторский комментарий следующего содержания: «В сером, рассеянном свете они <букет гладиолусов в холле отеля “Ланкастер”> были цвета старой крови – и только когда он подошел поближе, он увидел, что они были совсем свежие. Дело было только в свете снаружи, который делал их такими» [Remarque 2000: 88]. Приемами такого рода Майлстоун не пользуется, он выбирает приемы наиболее очевидные, технически осуществимые и экспрессивные – стратегия, которая вполне допустима и обоснована при создании экранизаций.

Эту же функцию – выделить и подчеркнуть наиболее важное в символической составляющей образа – выполняет музыкальная «рамка» фильма. Фильм открывается и завершается звучанием достаточно мрачной, тяжелой музыки, и оба раза это происходит во время появления на экране Триумфальной арки – одного из центральных образов произведения. Арка выглядит при этом очень темной, показана она с близкого расстояния, поэтому визуальный ряд в данном случае тоже окрашен в мрачные тона. В начале фильма за картиной Триумфальной арки в сопровождении мрачной музыки следует монолог закадрового голоса, сообщающего, что «зимой 1938 года до начала Второй мировой войны оставался один год». В финале аналогичные кадры появляются после сцены прощания Равика и Морозова в день объявления войны. В обоих случаях музыкальный и визуальный ряд заостряют внимание зрителя на заглавном образе фильма и адекватно передают тревожную атмосферу ожидания мировой катастрофы.

Таким образом, в общем и целом рассматриваемую экранизацию романа «Триумфальная арка» можно квалифицировать как адекватную художественному миру романа Э.М. Ремарка. Те сюжетные и символические линии, которые поставлены режиссером на первый план, действительно являются первостепенно важными

¹ Подробнее об образе Парижа в романе Ремарка см.: Поршнева А.С. «Триумфальная арка» Э.М. Ремарка как эсхатологический роман // Дергачевские чтения-2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности / Материалы науч. конференции 7-9 октября 2004 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2006. С. 388.

² Жоан признается Равику, что хотела бы иметь свою квартиру – «...пару комнат, и чтобы когда закроешь дверь, беспокойство уходило, а не проползало сквозь стены, как здесь». – Remarque E.M. Arc de Triomphe. СПб., 2000. С. 181.

и в романе. Редукция каких-то компонентов художественной реальности романа оказывается, очевидно, неизбежной в силу существенных различий между литературой и кинематографом.

Список использованной литературы

Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. М.: Правда, 1982.

Remarque E.M. Arc de Triomphe: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2000.

Schütz E. "Die Wiederkehr des Weltkrieges" (Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues) // Schütz E. Romane der Weimarer Republik. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986.

Спиридонов Д.В.

ТИПОЛОГИЯ МЕТАНАРРАТИВА И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЕМИОТИКИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Термин «метапостановление» или «метанаррация» уже прочно вошел в научный лексикон литературоведов для обозначения такого типа повествования, которое хотя бы в некотором роде и в некоторой степени тематизирует и изображает самое себя (курсив наш. – Д. С.). В зарубежном литературоведении в том же значении (но с многочисленными оговорками относительно их эквивалентности) могут употребляться термины «авторрефлексивное повествование», «зеркальное повествование» или *mise en abyme* – понятие, использованное Андре Жидом [Gide 1948: 41] и теоретически разработанное Люсьеном Делленбахом. Для описания этого же нарративного эффекта участники исследовательской группы из Гамбургского университета в соответствии с давней нарратологической традицией предложили греческий термин «эпанолепсис». Относительно границ этого явления и способов его теоретического описания нет единого мнения. У разных теоретиков оно включает в себя либо только определенный тип (или типы) отражения, либо всякий семиотический перенос, не важно, осуществляется ли он в границах одного уровня или же носит межуровневый характер, то же следует сказать и различиях в «объекте» и способе отражения.

Наиболее полную типологию эпанолепсиса предложили гамбургские нарратологи Клаус Мейер-Миннеманн и Сабине Шликерс. Они исходят из широкого понимания явления и включают в эпанолепсис следующие типы:

Отражение истории (*mise en abyme de l'énoncé*): в данном случае объектом отражения являются компоненты темы или содержания повествования. В этом смысле отражение может быть горизонтальным и вертикальным. Горизонтальное отражение, по сути, сводится к повторению этого компонента на временной оси повествования, но в трансформированном виде – так, чтобы между отражаемым и отражающим сохранялись отношения аналогии, а не идентичности.